

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2003)
Heft: 83

Artikel: Nuancen im Weissen : der Improvisator, Interpret, Klangkünstler und Komponist Roland Dahinden
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927942>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NUANCEN IM WEISSEN

VON THOMAS MEYER

Der Improvisator, Interpret, Klangkünstler und Komponist Roland Dahinden

Das innere Auge stelle sich eine Gruppe einzelner freistehender Felsen oder Felsbrocken vor, die in einem begrenzten Raum angeordnet sind, etwa so, wie es der Land-Art-Künstler Richard Long auf der Silberen im Muotathal tat, oder vielleicht in der Art eines keltischen Steinkreises. Dabei lasse das innere Auge aber alles Stimmungsvolle, bedeutsam Magische und Esoterische weg, alle Druiden und Zauberinnen, bitte auch alle Sonnenuntergänge und Nebelschwaden. Das Licht muss für diese Betrachtung möglichst klar sein.

Diese ruhig dastehenden Steine, an ihrer Oberfläche reich beschaffen und strukturiert, individuell wie ein Ton, ergeben mit den Räumen dazwischen, mit Leere und Stille, ein erstes Bild, ein Ensemble von Stein und Zwischenstein. Mit dem Nachdenken über diese zwischensteinlichen Beziehungen merkt die Vorstellung bald, dass es sich dabei ja keineswegs um ein zwei-, sondern um ein dreidimensionales, also ein räumliches Gebilde handelt. Deshalb beginnt das innere Auge langsam um dieses Steinensemble herumzugehen. Die Konstellation der Steine zueinander, die Zwischenräume, aber auch die Ansicht der einzelnen Steine verändert sich dabei allmählich – und mehr noch: Auf einmal wird vielleicht ein Stein sichtbar, der zuvor von einem anderen verdeckt wurde. Damit ändert sich das Bild wesentlich, das Auge muss anfangen, sich diese Gruppe von Steinen neu zu denken, ja: denken, denn als Ganzes lässt sie sich nicht überblicken, nicht «wahr»-nehmen.

Ohne diesen Vergleich zu strapazieren, kann man ihn doch in gewisser Weise auf Stücke von Roland Dahinden übertragen. In Stücken wie etwa jenem mit dem Titel *lichtweiss* für Vibraphon solo werden solche Ensembles von Tönen nebeneinander gesetzt. Jeder der vier Sätze baut auf einem feinen Unterschied auf: I und III auf dem unterschiedlichen Anschlag mit hartem oder weichem Schlägel, II auf dem Gegensatz von gestrichenem und geschlagenem Klang, IV auf dem von einer lauten und einer sehr leisen Schicht. Diese Klangdifferenzierung staffelt den Klang im Raum. Sie ist aber erst die äussere Anlage. Was darüber hinaus oder besser: im Inneren geschieht, lässt sich sehr schön am zweiten Stück aufzeigen. Über viereinhalb Minuten entfaltet sich hier eine harmonisch homogene Klangwelt. Die mit dem Bogen angestrichenen Töne bewegen sich nur zwischen

e' und f'. Diese beiden Tonhöhen finden sich auch unter den geschlagenen Tönen. Darunter kommt ein fis zu stehen, darüber die jeweils wechselnden d''/dis'' und noch höher c'''/cis'''. So wird über zweieinhalb Oktaven mit sieben Tönen ein Septimenklangraum ausgespannt, der in sich zu ruhen scheint. Es ist eine harmonische Ordnung, die auch ohne tonales Zentrum erkennbar bleibt, die sich «gesetzt» hat. Wenn sich nun nach eben knapp viereinhalb Minuten zunächst der Ton gis' und gleich darauf auch noch ein g'' einmischt, ist das ebenso fein wie einschneidend. Sehr schnell gerät in der Folge das etablierte Tongefüge in Unordnung, freilich ohne unruhig oder gar instabil zu wirken. Die Grundachsen bleiben, wie sich am Schluss zeigt, aber das harmonische Farbspektrum hat sich erweitert und leicht gedreht.

Ähnliche Prozesse sind auch in den anderen Sätzen zu verfolgen, wobei das Wort «Prozess» bereits in eine falsche Richtung zeigt. Weder ist das Vorgehen rücksichtslos kalkuliert, noch entsteht das Resultat aus einem schleichenden minimalistischen Prozess. Die harmonischen Erweiterungen sind ebenso unspektakulär wie überraschend. In *lichtweiss I* gibt es gleich mehrere solcher Momente, in denen ein einmal gefundenes und «sich setzendes» harmonisches Feld (das sogar von Ferne an eine Webernsche Tonkonstellation erinnern mag) aufbricht und sich erweitert. Selten wird so sinnfällig, wie sehr Harmonik in der Musik mit Raum verbunden ist. All das geschieht mit geringstem Energieaufwand und erreicht doch grösste Wirkung. Die Kraft des «Fremdlings», des eindringenden Tons, wird vom Ohr sogleich umgelenkt und ins harmonische Feld überführt – und so kann das Spiel aufs Neue beginnen.

Komplexer in der Anlage und doch ebenso unmittelbar nachvollziehbar (zumal nach den Hörerfahrungen aus den ersten beiden Stücken) ist *lichtweiss III*. Das letzte Stück schliesslich, das kürzeste von allen, geht einen anderen Weg und gewinnt dem Einfärben der Klänge nochmals eine weitere Facette ab. Die hart und laut angeschlagenen Klänge (Akkorde oder Tonfolgen) werden dadurch moduliert, dass einzelne Töne daraus in der Lautstärke des Nachhalls, also leisest, nachgespielt werden. Dadurch werden einzelne harmonieeigene Töne hervorgehoben, zum Teil auch durch Oktaven. Aber auch hier werden wieder «fremde» Töne

*Foto:
Christoph
Borner*



Ausschnitt aus
«silberen» für
Klavier und
Streichquartett

63 MM

movement 21

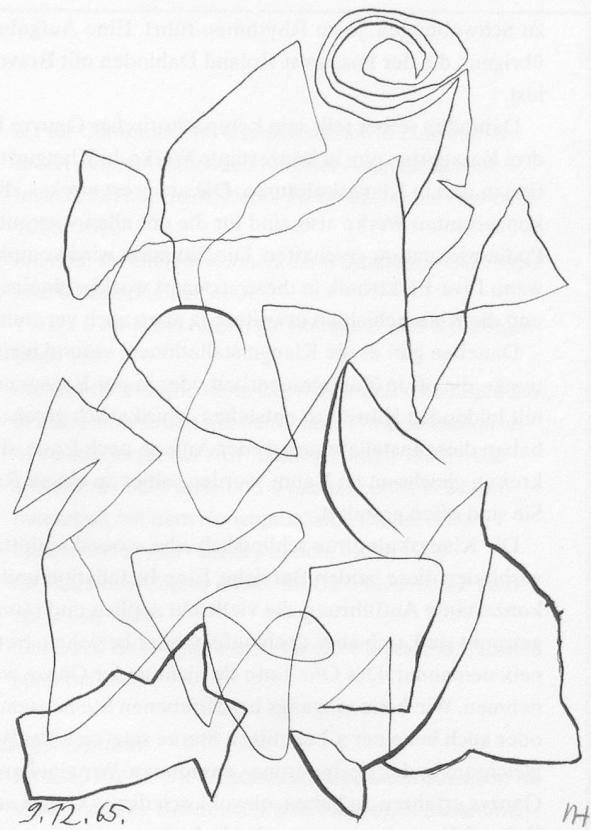
piano/string 4

eingeschoben, die von den Grundklängen abweichen, dadurch hervorstechen und diese zart einfärben. Hören wird zu einem Nachlauschen des Einzelnen. Es gibt darin kein System, keine Logik des Gehirns. Das Hören (auch des Komponisten) ist in diesem Fall ein Entdeckungsprozess, ein Hinhören in feinste Nuancen. Das hat nichts mit Vorwissen zu tun, nichts mit Intellektualität und übrigens auch nicht, wie manche vermuten werden, mit Didaktik, sondern viel eher mit Ruhe und dem Sich-Einlassen auf Töne.

Der Titel *lichtweiss* bezieht sich übrigens auf visuelle Kunst, auf Bilder der österreichischen Malerin und Photographin Inge Dick. Auch das eine Analogie, die es nicht zu strapazieren gilt. Die österreichische Künstlerin Inge Dick ist besessen vom Monochromen. In Bildserien spürte sie dem *Bleu du Ciel* nach oder in *Ein Tages Licht Weiss* den Farbwandlungen des 13. Juni 1996 durch Polaroids von 5.07 bis 20.52 Uhr. So hat sie auch eine Serie von ganz weissen Bildern gemalt, die auf den ersten Moment nur ein ungemaine nuancierte weisse Oberfläche präsentieren.

Weiter geben sie zunächst nichts her. Es bedarf des längeren Betrachtens und vor allem des Lichteinfalls, damit sich in diesem Lichtweiss eine gelbliche, bläuliche oder grünliche Schattierung oder Färbung offenbart, die unendlich fein ist, dem Bild aber seine Tiefe verleiht.

Solche «Entwicklungen», die dem Betrachten einer fein strukturierten Oberfläche oder eben jenem Gang um eine Steingruppe vergleichbar sind, finden sich häufig im kompositorischen Schaffen des Zuger Komponisten und Posanisten Roland Dahinden. *silberen* für Klavier und Streichquartett etwa ist in 21 «Movements» gegliedert, und trefflich liesse sich das für einmal nicht mit «Satz», sondern wörtlich mit «Bewegung» übertragen. Jedes Mal in einer wechselnden instrumentalen Besetzung wird ein Klangmaterial von verschiedenen Seiten betrachtet, so als gehe man um eine Skulptur. Jedes «Movement» ist klar umrissen und im Innern offen: ein Moment, geprägt von den Instrumenten, dem Klavier, das seine Töne in den Nachhall des offenen Pedals setzt, und dem Quartett, das seine Klänge modulieren kann.



Die Streicher schaffen einen Innenraum zum weiten Klangraum des Klaviers. Das einzigartig sanfte, matt-silberne Leuchten ihrer Klänge changiert zuweilen in den Farben des Flageoletts, des *sul ponticello*, und gelegentlich scheint gar im Übergang zu einem *poco vibrato* noch ein letzter Rest romantischen Espressivos auf.

Denn so ruhig diese Musik aufs erste wirken mag, so wechsellvoll, ja zuweilen fast feinst-rastlos ist sie im Innern. Sie entwickelt sich nicht schematisch, sie ist auch da offen. Sie ist fern aller Betulichkeit des Pseudomeditativen, sie weidet den Moment nicht kontemplativ aus, sondern unaufhaltsam dreht sich die Skulptur vor unseren Ohren. Und die Musik versinkt nicht in Melancholie. Oft genug wird man vom bereits einsetzenden nächsten Klang überrascht und von einer Klangmodulation entführt. Das Changieren geschieht oft nicht nur rasch, sondern auch unregelmässig. Das Ohr erhält nicht die Gelegenheit, sich zur Ruhe zu setzen, es kreist immer wieder um die Töne und nimmt mit jeder «Bewegung» einen anderen Hörwinkel ein.

Mit diesen Beispielen sind schon wesentliche Charakteristika genannt, die in der Musik von Roland Dahinden immer wieder auftauchen: Das ruhige Setzen von Tönen, gleichzeitig aber das Modulieren, das Modellieren dieser Töne, die Stille dazwischen, die Klarheit des «Lichts» (diese Musik hat nichts Diffuses), die Erweiterung ins Räumliche, die langsamen, «minimalistischen» Entwicklungen, überhaupt: die unentwegte Beharrlichkeit, die diese Musik bestimmt und die unsere Wahrnehmung formt und sie vertieft. Die Wahrnehmung, das Hören ist mitbedacht in der Komposition.

Dahinter steht eine reiche Erfahrung, die sich aus verschiedenen Quellen speist. Zum einen ist da die Tätigkeit des Interpreten Roland Dahinden, der vor allem zusammen mit seiner Frau, der Pianistin Hildegard KleeB, Musik von John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman, Pauline Oliveros oder Peter Ablinger, Hauke Harder, Maria de Alvear, Hans Otte und anderen aufgeführt hat.

Zum anderen wurde Roland Dahinden stark von der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern geprägt: Andreas Brandt, Sol LeWitt, Inge Dick, Philippe Deléglise, Daniel Buren etwa, und von da her ist auch schon verständlich, warum Roland Dahinden gern mit Räumen arbeitet, warum er von Klangskulpturen spricht. Selbst ein einzelner Ton ist für ihn ein vielschichtiges, räumliches Gebilde.

Dieses Modellieren des Tons ist – drittens – beim Instrumentalisten Roland Dahinden zu hören, der auf der Posaune, aber auch auf dem Alphorn seine Töne formt und dabei seine Aufmerksamkeit etwa auf die Ein- und Ausschwingvorgänge hin richtet. Das ist es auch, was er kürzlich in Willisau beim amerikanischen Saxophonisten und Klarinetisten Anthony Braxton bewunderte: die Differenziertheit des modellierten Tons.

Braxton wurde für ihn aber auch als Lehrer an der Wesleyan University wichtig, denn er bewegt sich – viertens – wie Dahinden auf der Grenze von Improvisation und Komposition. Braxton hat diese Übergänge auf verschiedene Weisen ausgelotet und wichtige Fragen gestellt: Wie lässt sich Form vorbestimmen und doch offen halten? Wer übernimmt in der Freiheit die Verantwortung? Wieviel Freiheit darf man in der Komposition lassen? Das war für den Improvisator Dahinden wertvoll, spielt aber selbst noch in seine Kammermusik hinein, die sehr genau ausgearbeitet ist, aber nicht übergenau, denn Roland Dahinden möchte die Interpreten seiner Werke nicht übermässig einschränken, sondern ihnen einen möglichst grossen Gestaltungsspielraum lassen. Das ist auch ein politisches Statement.

Und schliesslich ist hier – fünftens – der zweite Lehrer an der Wesleyan University zu nennen: Alvin Lucier, ein Spezialist für Wahrnehmungsprozesse, etwa dafür, besondere physikalische und biologische Effekte mit künstlerischen Mitteln zu verbinden. In einem Stück etwa, den *Wind Shadows*, muss die Posaune zu einem Klang ab Lautsprecher minime Tondifferenzen setzen – was zu grossen Klangschwankungen,

zu Schwebungen, ja zu Rhythmen führt. Eine Aufgabe übrigens, die der Posaunist Roland Dahinden mit Bravour löst.

Dahinden selber teilt sein kompositorisches Oeuvre in drei Kategorien ein: in konzertante Werke, in Klanginstallationen und in Klangskulpturen. Die «concert works», die konzertanten Werke also, sind für die uns allen vertraute Podiumssituation geschaffen. Die Situation wird komplexer, wenn Live-Elektronik in diese «concert works» hineinspielt und die Klangschichten erweitert, ja eben auch verräumlicht.

Daneben gibt es die Klanginstallationen, «sound installations», die oft in Zusammenarbeit oder in der Begegnung mit bildenden Künstlern entstehen. Musikalisch gesehen haben diese Installationen weder Anfang noch Ende, sie kreisen gleichsam im Raum, werden selber zu einem Raum. Sie sind offen gestaltet.

Die Klangskulpturen schliesslich, die «sound sculptures», verbinden diese beiden Bereiche. Eine Installation und eine konzertante Aufführung, die vielleicht zeitlich und räumlich getrennt sind, sich aber doch aufeinander beziehen, treten nebeneinander. Das Ohr kann sie nicht in der Gänze wahrnehmen. Wie beim eingangs beschriebenen Steinensemble oder auch bei einer x-beliebigen Statue setzt sich das Werk gleichsam in der «Erinnerung» zusammen. Wir glauben, ein Ganzes erfahren zu haben, obwohl sich dieses Ganze aus Teilansichten zusammensetzt, wir denken es uns.

Daraus ergibt sich konsequenterweise: Dahindens Musik versucht herkömmlichen dramatischen Konzepten zu ent-

kommen, sie will uns nicht bestimmen, sondern unsere Aufmerksamkeit, unsere Wahrnehmung öffnen. Sie lädt uns ein. Verglichen mit einer Zeichnung heisst das: Es ist nicht so, dass ich einen Strich ziehe, weil ich daraus etwa ein Gesicht formen will, sondern ich ziehe eine Linie und folge ihr. Mit aller Aufmerksamkeit. In den Bildern des Zuger Künstlers Josef Herzog etwa ist dies zum Beispiel zu erleben: ein Liniengewirr, das auf den ersten Blick etwas zufällig erscheint. Bis man dahinter kommt, dass diese Linien nicht einfach aufs weisse Blatt geworfen sind, sondern dass sie sich selber entwerfen im Moment ihrer Entstehung. Solche komponierte Improvisation / improvisierte Komposition findet man etwa in Dahindens Stücken *Free Lines*. Womit auch die Verbindung zur Improvisation hergestellt wäre.

Und von da her wird auch klar, dass Dahindens Musik nicht streng vorgegebenen Strukturen – serieller Art etwa – folgt, ebenso wie sie sich nicht zu eng an jene visuellen Vorlagen klammert, von denen sie angeregt sein mag. Die Klangebene ist etwas Eigenes, Eigenständiges. Sie lässt sich nichts diktieren. Sie hat ihre eigene Logik. Dazu wähle ich aus der Unmenge des Zitierbaren eine Bemerkung von Paul Cézanne: «Es gibt eine Farbenlogik, parbleu, der Maler muss ihr gehorchen, nicht der Logik des Gehirns. Wenn er sich an diese verliert, ist er verloren. An die Augen muss er sich verlieren. Die Malerei ist eine Optik, der Inhalt unserer Kunst liegt primär in dem, was unsere Augen denken.» In diesem Fall wäre vom Denken der Ohren zu sprechen.

Biographie

Roland Dahinden wurde 1962 in Zug geboren. Er studierte Posaune und Komposition, zunächst an der Musikhochschule in Graz bei Erich Kleinschuster und Georg Friedrich Hass und bei Vinko Globokar an der Scuola di Musica in Fiesole. Von 1992-95 war er Assistent von Alvin Lucier und Anthony Braxton an die Wesleyan University in Connecticut. 2002 schloss er ein PhD Program bei Vic Hoylund an der Birmingham University (GB) mit dem Doctor of Philosophy in Music ab. Seit 1987 spielt er mit seiner Frau der Pianistin Hildegard KleeB im Duo und seit 1992 mit dem Geiger Dimitrios Polisoidis im Trio. Er arbeitete mit bildenden Künstlern wie Andreas Brandt, Stéphane Brunner, Daniel Buren, Rudolf de Crignis, Philippe Deléglise, Inge Dick, Rainer Grodnick, Sol LeWitt, Lisa Schiess, den Architekten Morger & Degelo und dem Dichter Eugen Gomringer zusammen. Seit fünf Jahren lebt und arbeitet Roland Dahinden zusammen mit Hildegard KleeB und ihren beiden Töchtern Anna und Luisa wieder in Zug. Kürzlich wurde er mit dem «Werkjahr» der Kulturdirektion des Kantons Zug ausgezeichnet.

Im Sommer ist beim Label mode eine CD herausgekommen, auf der das Arditti Quartet, Hildegard KleeB und Roland Dahinden die *Navigations* und *Small Waves* von Alvin Lucier interpretieren, und demnächst erscheint dort die CD *silberen* mit dem gleichnamigen Stück für Klavierquintett sowie mit *lichtweiss* für Vibraphon solo von Roland Dahinden.

Werkliste

Konzertante Werke

- *ghost print* für Streichquartett und Crotales, 2003, 15'
- *cord* für Alphorn und Stimme, 2003, 37'
- *lichtweiss 1 - 7* für Posaune und Stimme, 2002 - 2003, ca. 70'
- *silberen* für crotales und Streichquartett, 2001, 7'
- *silberen string 4 # three*, Klangraumprozess für Streichquartett und Live-Elektronik, 2001, 14'
- *loxodrom*, Klangraumprozess für Violoncello und Live-Elektronik, für Gamille Graeser, 2000, 21'
- *lichtweiss string 4 # two*, für Inge Dick, 2000, 11'
- *lichtweiss* für Vibraphon solo, für Inge Dick, 2000, 25'
- *moving lines*, Klangraumprozess für Kontrabass und Live-Elektronik, für Sol LeWitt, 1999, 13'-37'
- *cold mountain*, Klangraumprozess für Violoncello und Live-Elektronik, für Brice Marden, 1999, 15'
- *silberen* für Klavier und Streichquartett, für Richard Long, 1998, 43'
- *komposition kamm*, Klangraumprozess für Violoncello und Live-Elektronik, 1998, 35'
- *string 4 # one*, für Josef Herzog, 1996-97, 23'
- *immerzeit*, 15 Miniaturen für Klavier solo (2- und 4-händig), Konzertversion, 1996-97, 29'
- *25 miniatures* für Klavier solo, Version musique d'ameublement, 1996, 61'
- *free lines*, for any numbers of improvisers-interpreters, 1994-95, part one 30'~, part two 20'~
- *94047* für zwei Klaviere und Live-Elektronik, 1994, 21'
- *fünfhochvier* für Soloblechblasinstrument, 1993, 20'
- *Berg* für Posaune und Klavier, Co-Komposition mit H. Klee, 1994, 14'
- *See* für Posaune und Klavier, Co-Komposition mit H. Klee, 1993-94, 11'

Klanginstallationen

- *flying white* für Kopfhörer oder surround, 2003
- *one stone* für Kopfhörer oder surround, 2003
- *lichtweiss* für Kopfhörer oder surround, 2002
- *farbklang* für Kopfhörer, in Zusammenarbeit mit Josef Herzog, 1. Installation mit Dimitrios Polisoidis, Michael Moser und Robert Höldrich im Kunstmuseum Zug, 2000, 2000
- *constant motion* für Computer und 6 Lautsprecher, in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Andreas Brandt, 1. Installation mit Dimitrios Polisoidis und Robert Höldrich in der Kunsthalle Remise, Bludenz, 1999, 1999

- *ICI* für Computer und 6 Lautsprecher, in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Andreas Brandt, 1. Installation mit Heinz Weber im Spritzenhaus Hamburg, 1998, 1997
- *untitled*, für Elsbeth Kuchen, für 3 synchrone CD-Player und 6 Lautsprecher, 1997
- *1 x 2 x 3* für Carin Kuoni, für Computer und 6 Lautsprecher, 1997
- *untitled* für 2 asynchrone CD-Player und 4 Lautsprecher, in Zusammenarbeit mit dem Maler Philippe Deléglise, 1. Installation in der ACP Gallery Zürich, 1997, 1996
- *untitled* für CD-Player und 4 Lautsprecher, in Zusammenarbeit mit dem Konzeptualisten Daniel Buren, 1. Installation at ACP Gallery Zürich, 1996, 1996
- *für Rudolf de Crignis # two*, für CD-Player und 2 Lautsprecher, 1995
- *für Rudolf de Crignis # one*, für CD-Player und 2 Lautsprecher, 1994

Klangskulpturen

- *lichtung kiel* für 3 x 3 Lautsprecherpaare (Installation für Viola und Live-Elektronik (Performance), in Zusammenarbeit mit dem bildenden Künstler Rainer Grodnick, 1. Realisation durch Dimitrios Polisoidis und Wolfgang Musil am Festival auszeit, Kiel, 1999, 1999, 25'
- *Pentas* für Computer und 5 Lautsprecher (Installation), für Klavier, Streichquartett und Live-Elektronik (Performance), in Zusammenarbeit dem Konzeptkünstler Sol LeWitt, 1. Realisation durch H. Klee, das Tetras Quartett und Robert Höldrich beim Festival steirischer herbst, Graz, 1997, 1997, min. 21'
- *surface light black* für CD-Player und 2 Lautsprecher (Installation), für Klavier solo (Performance), in Zusammenarbeit mit dem Maler Rudolf de Crignis, Masanti collection, Basel, 1996, 12'
- *for piano and digitally processed sounds*, in Zusammenarbeit with Sol LeWitt, 1. Realisation durch H. Klee am Swiss Institute New York, 1994, 1994, 72'
- *1615 73 75 136 94 133 139*, für Klavier und digitale Klänge, in Zusammenarbeit mit dem Maler Philippe Deléglise, 1. Realisation durch H. Klee am Swiss Institute New York, 1994, 1993, 37'

www.roland-dahinden.ch